L’affaire
Van der Veken



Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
Du 27 janvier au 20 février 2005



Bruxelles
Institut royal du Patrimoine artistique
2005

L’Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) vient de recueillir l’un des plus beaux tableaux du peintre-restaurateur belge Joseph Van der Veken (1872-1964). Cette *Sainte Marie Madeleine* est la copie presque littérale du volet droit du célèbre *Triptyque Braque* de Rogier Van der Weyden conservé au Louvre. L’œuvre faisait partie des biens acquis par les Nazis au cours de la Seconde Guerre mondiale et réclamés par l’État belge. Elle était demeurée introuvable depuis la fin du conflit.

Ce catalogue vous invite à partir à la découverte du tableau et de son fabuleux destin.

L’original : le volet droit du *Triptyque Braque* du Louvre



Le *Tripyque Braque* en position ouverte.
Cliché IRPA-KIK (B125581)

La *Madeleine Renders* est une copie du volet droit d’un triptyque peint vers 1452 par Rogier Van der Weyden, l’un des principaux représentants de la peinture du XVe siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux.

L’histoire de ce merveilleux triptyque, conservé à l’heure actuelle au Louvre, est assez bien documentée. Il fut commandé pour un couple de la haute bourgeoisie tournaisienne, Jean Braque et Catherine de Brabant, tous deux descendants de familles parisiennes[1].

Étant donné ses petites dimensions (environ 41,5 cm de haut), cette peinture a pu servir de retable à un autel portatif. Elle était très vraisemblablement destinée à un usage domestique, pouvant être transportée le cas échéant. À cet égard, les textes d’archives mentionnent jusqu’au XVIe siècle l’existence d’un étui (une *custode*) qui servait sans doute à protéger l’œuvre lors de déplacements.

En position fermée, le triptyque présente, sur le volet gauche, une tête de mort appuyée contre une brique ébréchée, avec, sur le cadre, un texte en ancien français qui rappelle le caractère transitoire de l’existence. De toute évidence, on est ici en présence d’une Vanité. À droite, une croix de pierre peinte en trompe-l’œil porte deux versets de l’*Ecclésiastique*, eux aussi relatifs au thème de la mort.

Le caractère funéraire très affirmé de ces deux scènes pourrait refléter une

[1] Pour une mise au point récente sur le *Triptyque Braque*, voir P. LORENTZ et M. COMBLEN-SONKES, *Le Musée du Louvre. Paris*, III (*Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au quinzième siècle*, 19), Bruxelles, 2001, n° 193, p. 133-184.

circonstance tragique : Jean Braque meurt en 1452, peu de temps – un an ou deux – après son mariage. Beaucoup de spécialistes pensent donc que l'œuvre a pu être commandée par la jeune veuve (elle avait tout juste vingt ans) pour commémorer le décès prématuré de son époux.

La signification du retable en position ouverte est complexe et n'a pas encore été expliquée de façon entièrement satisfaisante. De nombreux éléments appuient la thèse d'une iconographie axée elle aussi sur le thème de la mort, qui conforterait l'idée selon laquelle le triptyque pourrait être une sorte de mémorial en l'honneur de Jean Braque. La Marie Madeleine du volet droit, par exemple, est la sainte femme en pleurs qui découvre le tombeau vide du Christ au matin de Pâques, un thème lié étroitement au récit de la Passion et de la mort de Jésus. Certains auteurs sont même allés jusqu'à voir dans la Madeleine un portrait caché de Catherine de Brabant.

Mais il ne faudrait pas oublier la portée eucharistique de l'iconographie, dont le thème principal serait alors le sacrifice du Christ qui, par sa mort, sauve l'homme du péché, le thème central de la messe. Le texte des banderoles qui surmontent les protagonistes semble aller dans ce sens et le Christ, en affirmant qu'il est le pain vivant (« Ego sum panis vivus »), s'identifie en quelque sorte à l'hostie. De même, le calice de Jean l'Évangéliste, étrangement représenté seul, sans l'habituel serpent, pourrait être une allusion directe au vase liturgique utilisé pendant la cérémonie eucharistique.

De la détermination exacte du thème iconographique dépend étroitement le problème de la datation de l'œuvre. Car si le thème de la mort n'est pas l'objet central de son iconographie, le triptyque a pu être réalisé du vivant de Jean Braque, entre 1450 et 1452. Si, en revanche, il est au cœur de la signification du tableau, sa réalisation est postérieure à 1452.

Un mot encore de la Madeleine, qui, par la somptuosité de ses vêtements à la mode, la grande finesse de ses traits, sa grâce sensuelle, est sans doute l'un des plus beaux portraits féminins de la peinture flamande du XVe siècle. Elle porte le vase d'albâtre contenant le parfum qu'elle utilisa pour oindre les pieds du Christ à Béthanie. Dans le paysage du fond, on aperçoit une formation rocheuse, peut-être une allusion au rocher de la Sainte-Baume, dans le Midi, où elle passa la fin de ses jours.

La copie : la *Madeleine Renders*

L'œuvre présentée pour expertise par un collectionneur scandinave est une copie presque littérale du volet droit du *Triptyque Braque* du Louvre.

On constate quelques variantes iconographiques entre les deux tableaux, par exemple l'inversion des couleurs du manteau et de la robe, les différences dans son laçage, les motifs et les couleurs de l'étoffe des manches, l'absence de certains éléments du paysage ou l'exactitude du texte latin inscrit sur la croix du revers, qui comporte des fautes dans la version du Louvre.

Les premières traces de ce tableau remontent à 1870, date à laquelle il entre dans une collection privée à Gand. En décembre 1920, après avoir été refusé par le Musée des Beaux-Arts de cette ville, il est mis en vente publique et acquis par un antiquaire de Termonde, avant d'entrer dans la collection d'Émile Renders. En 1927, le tableau « restauré » est exposé à l'*Exhibition of Flemish and Belgian Art* de Londres et présenté comme une copie d'époque attribuée à Memling. C'est à cette occasion que Maurice Delacre, professeur à l'université de Gand, publie un article dans lequel il ne cache pas son étonnement devant la métamorphose subie par la peinture ! Comment la copie médiocre qu'il avait eue



Madeleine du *Triptyque Braque*. - Paris, Louvre.
Cliché IRPA-KIK (B125555)



Madeleine Renders. - État belge.
Cliché IRPA-KIK (Y2713)

sous les yeux en 1920 a-t-elle pu devenir, après restauration, le chef-d'œuvre acclamé à Londres ?

Delacre ajoute que « dans la délicieuse ville de Bruges, il y a, paraît-il, un restaurateur qui rendrait des points à Memlinc lui-même. Il y a des gens qui vous disent : C'est un grand artiste – et les amateurs éclairés d'opiner du bonnet : Qu'est-ce que cela peut me faire que ce soit ancien, si c'est aussi beau que l'ancien ? »[2]. Ce restaurateur n'est autre que Joseph Van der Veken.

L'examen approfondi de l'œuvre, réalisé à l'IRPA, a permis de reconstruire son histoire matérielle.

La dendrochronologie, utilisée pour dater le support de bois par l'étude de ses cernes de croissance, a confirmé que la Madeleine était peinte sur un panneau de chêne ancien, du début du XVe siècle, et provenant de la Baltique. L'œuvre actuellement visible a été réalisée sur une peinture d'époque. Par un procédé dans lequel Van der Veken était passé maître, la couche picturale originale, de qualité médiocre, a été poncée jusqu'à la couche de préparation, avant d'être complètement repeinte. Le microscope binoculaire permet de déceler des anomalies dans l'exécution, comme les craquelures irrégulières, sans doute provoquées artificiellement, chargées de noir pour simuler un encrassement. D'autres résultats spectaculaires ont été obtenus grâce à la réflectographie aux infrarouges, une technique qui permet d'observer, sous la couche de peinture, l'esquisse préparatoire du peintre. Ce dessin sous-jacent, bien visible dans certaines parties comme les yeux, se démarque très nettement, par la dureté de ses lignes, du tracé libre et fluide en vogue à la fin du Moyen Âge. Il s'agit de toute évidence d'une création du XXe siècle. L'infrarouge a aussi mis en évidence un double réseau de craquelures correspondant à l'état original de la couche picturale et à la falsification de Van der Veken. Enfin, les analyses de laboratoire ont prouvé la présence de plusieurs pigments modernes. Certaines coupes révèlent en outre la superposition de deux niveaux de peinture.

[2] M. DELACRE, *Sur un prétendu tableau de Memlinc figurant à l'exposition de Londres*, dans *Gand Artistique, Art et Esthétique*, n° 5, mai 1927, p. 86.

Le revers de l'œuvre est peint lui aussi. Comme le volet du Louvre, il représente une croix munie d'une inscription. L'examen scientifique de cette face indique que, contrairement à la Madeleine, il s'agit bien là d'une peinture du XV[e] siècle, pratiquement intacte.

Ces recherches menées à l'IRPA ont donc permis d'établir qu'initialement, le panneau de la collection Renders était bel et bien une copie ancienne de la Madeleine du *Triptyque Braque* de Rogier Van der Weyden, réalisée sans doute dans la seconde moitié du XV[e] siècle. Si le revers a gardé son aspect original, la face quant à elle fut repeinte entièrement entre 1920 et 1927 par Joseph Van der Veken, alors que l'œuvre se trouvait dans la collection Renders.

Joseph Van der Veken (1872-1964) : faussaire et restaurateur de génie[3]



Joseph Van der Veken, peint par son fils Pierre.
Collection Dolphijn-Van der Veken, Inv. 38.
Cliché IRPA-KIK (Y3239)

[3] Cette courte esquisse biographique a été rédigée sur la base de l'article de H. VEROUGSTRAETE, R. VAN SCHOUTE et J.-L. PYPAERT, *Biographie*, dans *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands*, Gand, 2004, p. 110-121 (catalogue de l'exposition *Fake or not Fake*, Bruges, Musée Groeninge, 26 novembre 2004 - 28 février 2005).

Dès son plus jeune âge, Joseph Van der Veken, issu de parents anversois marchands de cristaux et de porcelaines, nourrit des ambitions d'artiste peintre. Parallèlement à son service militaire, il suit des cours de dessin ; il s'y exerce à peindre des copies de photographies et réalise des adaptations libres des maîtres anciens. À la fin de sa formation académique, au terme de laquelle son talent est déjà remarqué puisqu'il est classé premier, Van der Veken commence à réaliser sur commande des pastiches et s'installe comme antiquaire. Sa dextérité fait mouche : ses œuvres sont vendues sur le marché de l'art comme des originaux des XV[e] et XVI[e] siècles ! Exemple représentatif, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, copie d'un tableau en fort mauvais état, qui fut à l'origine d'un scandale en 1927 : présenté à l'exposition *Flemish and Belgian Art. 1300-1900* tenue à Londres, il en est finalement retiré, après que Van der Veken eut convaincu à grand-peine qu'il s'agissait d'une œuvre de sa main.

Le début de la Première Guerre mondiale marque un tournant dans sa carrière professionnelle et artistique. Fort de ses années d'expérience, il se consacre essentiellement à la restauration en mettant au point un procédé original et moins risqué que la réalisation de faux intégraux : l'« hyperrestauration », soit la récupération d'un tableau ancien qui servira de support à une réalisation nouvelle. Il se passionne pour les Primitifs flamands, en particulier pour Rogier van der Weyden et Jan Van Eyck, et affine son savoir-faire, se piquant même d'avoir retrouvé la technique de la peinture à l'œuf, utilisée, selon lui, par les Primitifs.

Du début des années Vingt date son association avec Émile Renders ; ce fortuné mécène brugeois lui fournit les fonds nécessaires à l'achat d'œuvres abîmées ou modestes. En échange, Renders acquiert seize œuvres hyperrestaurées de Van der Veken, dont la *Vierge à l'Enfant*, dite *Madone Renders*, réalisée en se basant

sur un panneau attribué à Rogier van der Weyden. En même temps, le mécène s'applique à faire valoir sa collection de tableaux partiellement faux. On la retrouve à Londres en 1927 et, un peu plus tard, la *Madone Renders* sera présentée à l'exposition universelle de Bruxelles (1935).

La notoriété de Van der Veken ne cesse de grandir. Quantité d'œuvres lui sont confiées pour restauration. Elles appartiennent à des collections privées ou publiques – provenant alors surtout des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB). C'est pour le compte de ces derniers que l'artiste fournit un travail plus proche des conceptions actuelles de la restauration, en s'attachant à respecter davantage les œuvres originales.

Fin des années Trente, Van der Veken est chargé de restaurer les panneaux *Adam* et *Ève* de l'*Agneau mystique* de Van Eyck. Un préalable bien utile lorsqu'il s'attellera, au début du conflit, à la copie du panneau des *Juges intègres*, dérobé en 1934 et appartenant au même retable. Ce vol et ensuite cette copie réalisée à l'œuf, considérée comme l'une de ses plus belles pièces par son auteur, sont à l'origine de l'étendue de la polémique entourant la technique des Primitifs. Le Laboratoire central des Musées de Belgique, ancêtre de l'IRPA, y met fin en 1951 lorsque, chargé de la restauration de l'*Agneau mystique*, il établit que les Primitifs recouraient à un liant à base d'huile.

Tout au long de la Seconde Guerre mondiale, Van der Veken poursuit ses restaurations pour le compte des MRBAB. Durant cette même période, Renders vend au maréchal allemand Hermann Goering sa collection de tableaux hyperrestaurés (voir le chapitre sur Émile Renders).

On note, après la fin de la guerre, des contacts entre Paul Coremans, directeur du Laboratoire central des Musées de Belgique, et Van der Veken. Malgré la cécité qui le frappe, celui-ci reste actif jusqu'à la fin de sa vie, et son gendre, Albert Philippot, prend progressivement la relève : ainsi, c'est lui qui commence en 1950 à restaurer l'*Agneau mystique* au Laboratoire.

Reconnu au niveau international, fréquemment convoqué en qualité d'expert, Van der Veken est un jalon incontournable de l'histoire de la restauration. Son parcours est très révélateur de l'évolution des conceptions du métier en Belgique.

La collection d'Émile Renders (1872-1956)



Cliché Jacques Lust.

Avant la Seconde Guerre mondiale, la collection Renders était considérée comme l'une des principales collections privées de Primitifs flamands en Belgique. Elle fut exposée pour la première fois par l'État belge à la Burlington House de Londres en 1927. Émile Renders était un banquier établi à Bruges, puis à Bruxelles, qui, au cours des années Trente, se bâtit aussi une solide réputation de connaisseur de la peinture flamande du XVe siècle. Il publia des études sur l'art de Jan et d'Hubert

Van Eyck, du Maître de Flémalle et suscita de vives polémiques avec des historiens d'art aussi renommés que Jules Destrée et Leo Van Puyvelde. Les dernières œuvres qu'il acquit pour sa collection furent les volets de Hans Memling représentant l'Annonciation. Il les acheta en 1939, peu après la grande exposition qui fut consacrée au peintre, quelques mois seulement avant le début de la guerre (à l'heure actuelle, ces tableaux sont conservés au Musée Groeninge de Bruges).

Sous l'Occupation, de nombreuses œuvres furent spoliées à travers l'Europe. Et, parallèlement, on assista au développement d'un florissant marché de l'art, principalement en Europe occidentale. Après d'âpres négociations, qui durèrent plusieurs mois entre 1940 et 1941, Émile Renders vendit l'ensemble de sa collection de Primitifs – vingt tableaux – au maréchal Hermann Goering, l'un des principaux dirigeants du régime nazi, qui était aussi collectionneur. Une partie des tableaux fut transférée dans sa résidence de Karinhall, l'autre vendue ou échangée pour des œuvres de maîtres anciens. L'un des principaux intermédiaires entre Goering et Renders était un certain Alois Miedl, homme de confiance du maréchal, qui avait fait main basse à Amsterdam sur la firme Goudstikker, un commerce juif d'œuvres d'art.

Après la Libération, la restitution de la collection Renders devint une priorité essentielle de l'Office de Récupération économique (ORE), chargé de retrouver les biens spoliés à l'État belge. Près de la moitié de la collection Renders put être récupérée et se trouve conservée dans des musées belges, à Bruxelles, Tournai, Bruges et Anvers. Deux tableaux furent vendus par l'État belge. Mais le reste demeure introuvable. Ces tableaux font l'objet d'un mandat de recherche international et sont signalés en tant que biens portés disparus appartenant à la Belgique. Les pistes suivies par les enquêteurs les ont menés d'Espagne aux États-Unis. Elles se fondaient sur les interrogatoires de différentes personnes impliquées. En 1946, Alois Miedl fut signalé en Espagne, en possession d'une partie de la collection Renders. La *Madeleine* faisait partie du lot.

Émile Renders intenta un procès à l'État belge, arguant du fait qu'il n'avait jamais été payé lors de la vente de sa collection. La vérité éclata au grand jour lorsqu'on découvrit, dans les archives de Goering, des lettres qui établissaient qu'en 1943, le Brugeois avait entamé d'autres négociations avec le maréchal, lui proposant d'acheter sa collection de sculptures gothiques. Renders contre-attaqua, mais à nouveau son action en justice fut rejetée.

Dans le courant des années Soixante, Alois Miedl vendit la *Madeleine* à un collectionneur scandinave, qu'il se garda bien d'informer sur l'authenticité du panneau et son histoire mouvementée pendant la guerre.

Quelques inédits de Van der Veken

Pièces choisies de la collection Dolphijn-Van der Veken

Pour illustrer la méthode de travail de Joseph Van der Veken, nous avons la chance de pouvoir présenter une sélection des plus belles pièces de la collection de Louise Dolphijn-Van der Veken, la petite-fille du peintre. Cet ensemble unique de dessins et de peintures constitue une source fondamentale pour la compréhension d'une période de son activité restée, jusqu'à présent, particulièrement obscure : les débuts de sa carrière de pasticheur, qu'on peut vraisemblablement situer entre 1900 et le commencement de la Première Guerre mondiale.

Le *pastiche*, qu'avec Denys Riout, on pourrait définir comme un « mélange d'imitations de divers peintres du passé », est aussi le moyen de s'approprier le style des grands maîtres et, à ce titre, il a joué un grand rôle dans la formation académique. Malraux ne disait-il pas que « tout artiste commence par le pastiche […] à travers quoi le génie se glisse, clandestin ». C'est précisément en commençant par des pastiches que Joseph Van der Veken développa son impressionnante maîtrise picturale, qui devait abuser les plus grands connaisseurs de la peinture flamande.

Les œuvres de la collection Dolphijn-Van der Veken illustrent bien cette phase initiale de l'activité du peintre, au cours de laquelle il « se cherche », à la fois en recréant des compositions sur la base d'emprunts multiples à des tableaux originaux, et en tentant de s'approprier aussi la technique et le style des maîtres anciens. Et comme le copiste est en quelque sorte asservi à ses modèles, comme il invente rarement, la tâche de l'expert sera d'abord de partir à la recherche de ses sources. Dans ses premiers dessins, Van der Veken a parfois indiqué au crayon l'origine de son inspiration. Mais la plupart du temps, c'est au connaisseur de démêler les fils de l'écheveau. L'artiste possédait une importante collection de photographies d'œuvres flamandes et allemandes des XVe et XVIe siècles, dans laquelle il puisait des détails, recomposés à sa guise.

Plusieurs des dessins exposés ici sont des études préparatoires à des panneaux peints qu'il a été possible de localiser (n°s 3, 8, 12-13). De façon très significative, dessins et tableaux ont toujours les mêmes dimensions. Les dessins doivent être considérés comme des œuvres abouties, à quelques rares exceptions près. Ils ont probablement été précédés d'autres esquisses préparatoires, malheureusement perdues.

Dans plusieurs cas (n°s 5, 6, 8, 11), Van der Veken emprunte des motifs à des tableaux appartenant aux collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Nous vous invitons donc vivement à aller admirer les originaux dans les salles du premier étage.

Dans le catalogue qui suit, le premier numéro correspond à celui des pièces exposées ; il est suivi d'un numéro entre parenthèses, celui de l'inventaire de la collection Dolphijn dressé par Jean-Luc Pypaert, qui sera publié dans le prochain *Bulletin de l'IRPA*.

1 (3)

Homme à l'œillet, avec le collier de la Toison d'Or



Cliché IRPA-KIK (Y3263)

Ce portrait combine deux attributs mythiques de la peinture flamande du XV[e] siècle, très fréquemment représentés : l'œillet, motif aux significations multiples, souvent associé aux fiançailles, et le collier de la Toison d'Or, célèbre insigne réservé aux membres de l'ordre de chevalerie fondé en 1430 par Philippe le Bon, duc de Bourgogne.

Le type de manteau aux manches ouvertes apparaît dans plusieurs portraits de Quentin Metsys. La forme générale du couvre-chef, quant à elle, est la copie inversée du portrait de François I[er] peint par Joos van Cleve. Le visage au regard intense et scrutateur pourrait être celui d'un contemporain de Van der Veken.

2 (5)

Nativité

Ce grand dessin constitue un exemple remarquable de la variété des sources auxquelles pouvait puiser Van der Veken pour créer ce qu'on pourrait appeler de l'« ancien nouveau ». Il s'agit d'un véritable puzzle au goût de déjà-vu, un jeu de renvois, un recueil de citations qui, dès le premier regard, évoque de nombreuses références à des tableaux célèbres. C'est un pastiche dans toute sa splendeur de *pasticcio,* un pâté aux composantes multiples mais intimement mêlées, aux saveurs très différentes, selon la connaissance que le spectateur peut avoir des anciens Primitifs.

Sans prétendre vouloir épuiser toutes les références picturales, citons les plus évidentes. Au célébrissime *Triptyque Portinari* d'Hugo Van der Goes, conservé aux Offices de Florence, est empruntée la figure de l'Enfant. Les bergers et le bœuf sont un clin d'œil au même peintre et à sa fameuse *Nativité* du Musée de Berlin. Le personnage de saint Joseph tenant une bougie allumée constitue une transposition libre du même thème, dans la *Nativité* de Dijon attribuée à Robert Campin. Van der Veken a emprunté les visages de Marie et de Joseph aux fragments d'une *Nativité* due à un autre grand Primitif, Dirk Bouts, conservés à l'heure actuelle à Paris et à Berlin.

Le dessin peut ainsi être considéré, on le voit, comme une sorte de condensé des plus célèbres *Nativités* peintes dans les Pays-Bas méridionaux au XV[e] siècle.



Cliché IRPA-KIK (Y3270)

3 (6)

Sainte Famille avec une sainte présentant un plateau de cerises



Cliché IRPA-KIK (Y3273)

L'histoire et la fonction de ce dessin sont parfaitement connues. Il s'agit d'une esquisse préparatoire pour le panneau central d'un triptyque attesté dans la collection Lambiotte à Bruxelles au début du XX[e] siècle et qui fut démembré avant 1934.

Le volet droit passa dans plusieurs collections privées françaises et américaines avant d'aboutir à la National Gallery de Washington ; celui de gauche est réapparu en 1985 sur le marché de l'art, à New York, où il fut attribué à l'entourage du peintre douaisien Jean Bellegambe. Le panneau central, quant à lui, n'a pas pu être localisé pour l'instant.

La comparaison d'une photo ancienne du tableau avec le dessin de la collection Dolphijn montre que Van der Veken modifia encore considérablement la composition : il supprima la figure de Joseph, tandis que la sainte tendant un plateau de cerises a été remplacée par deux anges.

La tête de la Vierge est largement inspirée de celle de la Capilla Real de Grenade, attribuée à Dirk Bouts. Les mains semblent avoir été copiées sur celles d'une autre composition de Bouts : la *Vierge à l'Enfant* du Musée Städel à Francfort.

4 (24)

Portrait de femme



Cliché IRPA-KIK (Y3247)

Ce portrait dérive d'un tableau de Joos van Cleve au Musée de Florence, auquel Van der Veken a soustrait le paysage pour le remplacer par quelques hachures. Les mains aussi ont été adaptées. On les retrouve dans une autre œuvre passée en vente publique, peut-être de la main du génial faussaire.

5 (8)

Portraits de donateurs, avec saints patrons



Cliché IRPA-KIK (Y3243)



Cliché IRPA-KIK (Y3242)

Ces deux dessins de volets sont largement inspirés des portraits de Willem Moreel, bourgmestre de Bruges, et de son épouse Barbara van Vlaenderbergh, attribués à Hans Memling et qui constituent l'un des chefs-d'œuvre des MRBAB. Le dessinateur s'est chargé de conférer à son modèle le collier de la Toison d'Or.

Le saint en armure qui l'accompagne est inspiré d'un panneau conservé au Musée du Petit Palais à Paris, que Didier Martens a ajouté à un ensemble de faux réunis par Maryan Ainsworth autour du *Triptyque Palmer*. Jean-Luc Pypaert a pu établir que ce « Maître du Triptyque Palmer » n'était autre que Joseph Van der Veken lui-même, à ses débuts. Particularité intéressante, le saint n'est pas emprunté à un panneau peint, mais à un manuscrit célèbre, le *Bréviaire Grimani* conservé à Florence.

6 (10)

Pietà



Cliché IRPA-KIK (Y3262)

C'est d'un autre panneau célèbre conservé aux MRBAB que Van der Veken s'est inspiré pour créer cette *Pietà*.

Il a resserré la composition sur le groupe du Christ mort, avec la Vierge et saint Jean, présenté en vue rapprochée, en y adjoignant la figure de la Madeleine, isolée sur la droite dans le tableau de Bruxelles. Le montant de la croix, qui constituait l'axe central de la composition à Bruxelles, a été déplacé vers la gauche.

Pour tapisser l'arrière-plan, Van der Veken s'est inspiré, entre autres sources, du paysage qu'on aperçoit dans le fond du volet droit du *Triptyque Crabbe* attribué à Memling. Les deux arbres en forme de plumeau sont repris à l'identique.

7 (11)

Étude de brocart



Cliché IRPA-KIK (Y3264)

La réappropriation du style des maîtres anciens passe par l'étude patiente de tous les aspects de leur production. De nombreux dessins et planchettes d'essais réalisés par Van der Veken sont consacrés à l'étude des brocarts. Ils témoignent de son souci de maîtriser cette partie essentielle du décor des Primitifs flamands. Dans le cas présent, le copiste a reproduit le dessin du riche brocart d'un drap d'honneur, celui d'une Vierge à l'Enfant dont on devine la présence dans la zone réservée. On connaît plusieurs exemples de panneaux attribuables au peintre et présentant des motifs similaires.

8 (15)

Vierge à l'Enfant avec donateur



Cliché IRPA-KIK (Y3255)

Cette *Vierge à l'Enfant* est à nouveau le dessin préparatoire d'un tableau bien connu des spécialistes, qui fut, dès 1929, dénoncé comme un faux par le grand spécialiste allemand Friedrich Winkler. Dans une publications à caractère hautement confidentiel destinée aux conservateurs de musées – les *Mitteilungen des Museen-Verbandes* – Winkler, en véritable précurseur, appelait ses collègues à la vigilance. Il signalait un groupe d'une quinzaine d'œuvres, auquel il associait déjà le nom d'un faussaire (*Fälscher*) belge : Joseph Van der Veken. Le panneau passa, avant 1915, dans une collection privée espagnole, celle de Pablo Bosch à Madrid.

Le visage de la Vierge, ainsi que sa coiffe, proviennent d'un panneau conservé aux MRBAB et attribué à la jeunesse de Memling.

Le donateur en prière est vêtu d'un habit hybride, combinant une chape sans mors, bordée de brocart, avec la coule blanche des cisterciens. Une telle incohérence suffit à démasquer un faux.

On notera le motif récurrent du plateau de cerises, présent dans un autre dessin de la collection Dolphijn (n° 3), pour lequel Van der Veken semblait avoir une certaine prédilection.

9 (27)

Portrait d'un homme



Cliché IRPA-KIK (Y3266)

Ce dessin annonçait un portrait peint autrefois conservé au Musée Lazaro Galdiano de Madrid. La main du modèle, dont on voit très bien la reprise et la réduction sur le dessin, ainsi que la ligne générale du vêtement sont repris au *Portrait d'un homme* de Memling, conservé à la National Gallery de Washington. Ce panneau avait été exposé à Bruges en

1902, dans le cadre de la fameuse *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*, où Van der Veken put certainement l'admirer. Il se trouvait à l'époque en la possession du baron Oppenheim à Cologne, un collectionneur avec lequel Van der Veken a sans doute entretenu des relations suivies.

Les dimensions très proches du dessin et du tableau madrilène donnent à penser que le dessin a été transposé, peut-être à main levée, sur le panneau.

En 1928, Max Friedländer estima que le tableau était une copie du XVI[e] siècle, d'après un original de Memling, une attribution encore répercutée en 1973 par G.T. Faggin. Dans son catalogue de 1994, Dirk Devos émit de sérieuses réserves quant à l'authenticité du panneau. Le dessin de la collection Dolphijn montre combien sa prudence était fondée !

10 (30)

Portrait de Maximilien d'Autriche



Cliché IRPA-KIK (Y3228)

Ce portrait est une variante du panneau d'un suiveur de Joos van Cleve, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Les différences avec l'original concernent tant la forme du tableau, qui a perdu son arrondi dans la copie, que le cadrage moins serré voulu par Van der Veken et qui donne plus de monumentalité au personnage. Un détail étrange est la présence, entre les briquets du collier, d'une double pierre à feu là où elle n'est habituellement qu'unique. Cette apparente incohérence pourrait résulter d'une mauvaise interprétation d'une des nombreuses représentations du fameux collier. La position des mains a été entièrement modifiée et, à la place d'un œillet, Van der Veken a peint un rouleau de parchemin.

Ce portrait de Maximilien n'est pas le seul sur lequel soit intervenu Van der Veken. La version jadis en la possession de la famille Cartier de Marchiennes, dénoncée comme un faux par Winkler en 1929, est en fait le produit d'une hyperrestauration du peintre. Une autre copie, passée en vente à Cologne en 1937, n'a pas ressurgi depuis sur le marché : si elle est bel et bien passée entre les mains du restaurateur, le degré de son intervention ne peut être déterminé avec précision.

11 (37)

Portrait d'un homme





Cliché IRPA-KIK (Y3234)



Jean Gossart, *Portrait d'un homme.*
Bruxelles, MRBAB, inv. 4392.
Cliché IRPA-KIK (B120831)

Ce tableau est la copie d'un Jean Gossart des MRBAB. Il a probablement été réalisé alors que Van der Veken était chargé du nettoyage de l'original, avant que celui-ci n'intègre les collections.

Le restaurateur copia fréquemment les œuvres qu'on lui avait confiées lorsqu'il était particulièrement satisfait du résultat de son intervention.

La partie manquante, à droite, a sans doute disparu lors de la destruction de son atelier, par une bombe volante V1, à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

12-13 (28-29)

Portrait de femme



Cliché IRPA-KIK (Y3236)



Cliché IRPA-KIK (Y3267)

Ce portrait d'après Cranach est l'une des versions d'un tableau que Winkler avait, dès 1929, démasqué comme un faux. Le spécialiste allemand attirait l'attention sur l'aspect factice des craquelures, l'usage immodéré de l'or, l'amoncellement exagéré des plis de la manche et la brillance inhabituelle des couleurs, autant d'indices invitant à la méfiance. La collection Dolphijn-Van der Veken possède à la fois un dessin préparatoire et une version peinte, très proches l'un de l'autre.

14 (31)

Ève



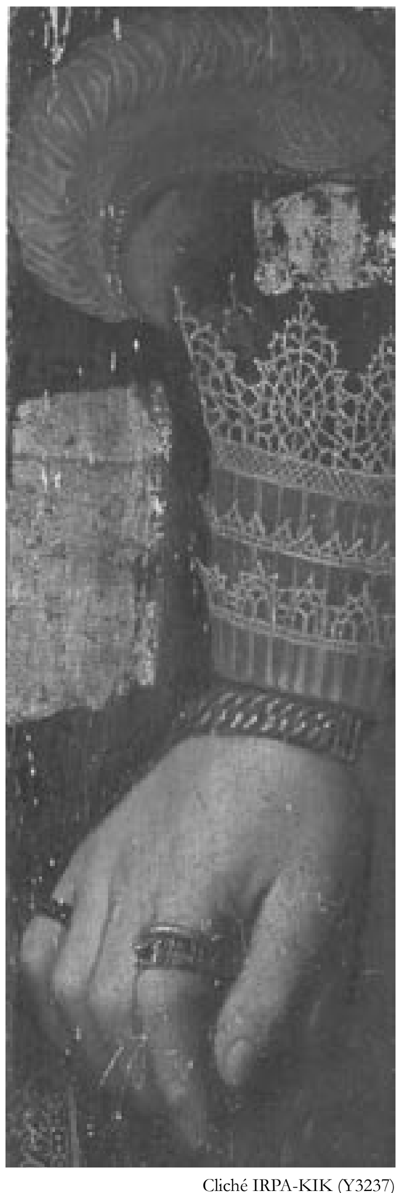
Cliché IRPA-KIK (Y3230)

Cette peinture doit être située dans le contexte des recherches menées par Van der Veken sur la technique picturale de Jan Van Eyck. Elle a probablement été réalisée en vue de la restauration des panneaux d'*Adam* et d'*Ève* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, en dépôt à la cathédrale Saint-Bavon de Gand, que le peintre effectua en 1937-1938, quelques mois seulement après avoir peint cette étude.

Il serait intéressant d'analyser les pigments utilisés, afin de confronter les résultats avec ceux qui ont été publiés pour la planche documentaire reprenant le même sujet, figurant à l'exposition *Fake or not Fake* de Bruges et pour laquelle on a décelé la présence de pigments totalement étrangers à la technique picturale du XVe siècle. L'effet général de cette planche est d'ailleurs beaucoup moins convaincant que celui de la présente étude sur carton, plus proche de l'original, notamment par la précision de l'exécution.

15 (36)

Planchette d'essai



Cliché IRPA-KIK (Y3237)

Cette manche est manifestement inspirée d'un tableau hollandais du XVIIe siècle. C'est sans doute le défi présenté par la peinture d'une dentelle qui a motivé Van der Veken. Les éléments de décor et les ornements ont souvent été l'objet de ce type de recherches : dorures, galons rehaussés de perles, imitations d'orfèvreries, effets de matières (fourrures, brocarts, drapés…). Dans la partie supérieure, on aperçoit l'ébauche d'une coiffe.

Éditeur responsable
Myriam Serck, directeur f.f. de l'IRPA.

Coordination du projet
Christina Ceulemans et Dominique Vanwijnsberghe, sous la direction de Myriam Serck.

Constitution du dossier
Laure Mortiaux, sous la direction de Livia Depuydt-Elbaum.

Rédaction
Jacques Debergh, Livia Depuydt, Xavier Fontaine, Jacques Lust, Laure Mortiaux, Jean-Luc Pypaert, Cyriel Stroo, Dominique Vanwijnsberghe, Beatrijs Wolters van der Wey.

Traductions
Christina Ceulemans, Bart Fransen, Cyriel Stroo, Dominique Vanwijnsberghe, Beatrijs Wolters van der Wey.

Dendrochronologie
Pascale Fraiture.

Réflectographie aux infrarouges
Christina Currie, Sophie De Potter.

Radiographie
Guido Van de Voorde, Catherine Fondaire.

Analyses de laboratoire
Jana Sanyova.

Photographie
Jean-Louis Torsin et Marleen Sterckx.

Scanographie
Olivier Depauw.

Recherche des photos
Jean-Luc Pypaert, Dominique Vanwijnsberghe.

Conservation et présentation des dessins
Lieve Watteeuw.

Présentation
Véronique Bücken, Anne-Marie De Moor, Anne Françoise Gerard, Bob Ghijs, avec l'aide des Services techniques des Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique.

Les organisateurs tiennent à remercier vivement, pour leur généreux accueil aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, M. Frederik Leen, directeur f.f., ainsi que M[me] Véronique Bücken, chef f.f. du Département d'Art ancien. Ils tiennent aussi à exprimer toute leur gratitude envers M[me] Louise Dolphijn-Van der Veken qui leur a confié sa collection de dessins. Que soient remerciés Jean-Luc Pypaert, cheville ouvrière des recherches menées à l'heure actuelle sur Van der Veken, et Gérard Rogge, journaliste à la RTBF, par l'entremise desquels nous avons eu connaissance de la collection Dolphijn.

Institut royal du Patrimoine artistique
Parc du Cinquantenaire 1
B-1000 Bruxelles
Tél. +32 (0)2 739 67 11
Fax +32 (0)2 732 01 05
CCP 679-2004759-60

Ce catalogue peut être téléchargé sur le site de l'IRPA **(http://www.kikirpa.be)**.

D/2005/0613/2